

Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlevî müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması¹

Zehra Tülin Değirmenci *

Turan Sağer **

* Sorumlu Yazar, Öğr. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. Email: tulin.degirmenci@gmail.com ORCID: 0000-0001-6403-6940

** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. Email: trnsager@gmail.com ORCID: 0000-0002-1059-678X

DOI 10.12975/rastmd.20221047 Submitted October 18, 2022 Accepted December 25, 2022

Öz

On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirilen ve Hamparsum Limonciyan adlı Ermeni bir müzisyenin adıyla toplumsal hafızaya yerleşen Hamparsum müzik yazısı, geçmişi hatırlamamızı sağlayan bazı ezgilerin yanı sıra, büyük bir kültürel yapının yeniden kurgulanmasını sağlayacak tarihsel verileri Hamparsum müzik el yazmaları aracılığıyla günümüze aktarır. Hamparsum müzik el yazmaları, geleneksel Türk Sanat Müziğini temsil eden birçok eserin günümüze ulaşmasını sağlamış, kültürel aktarım sürecinde önemli bir rol üstlenmiştir. Günümüzde, Hamparsum müzik el yazmalarının ilk örneklerinin de bulunduğu en önemli kurumsal arşiv, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesidir. Bu arşivde kayıtlı on beş el yazmasından, Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması belge, Hamparsum müzik yazısının Türk müziğini temsil rolünü açıklamak amacıyla seçilmiştir. Bu Hamparsum müzik el yazmasında, “Takım” adlandırmasıyla sekiz eser saptanmış ve Mevlevî Âyini formu içinde görülen saz terennümleri ile ilişkisi açıklanmıştır. Takım teriminin günümüzde kullanılan anlamı dışında bir müzikal yapıyı temsil ettiği, Mevlevî Âyinlerinin selâm olarak adlandırılan bölümlerinde görülen saz terennümlerinin art arda sıralanmasıyla meydana gelen bir çalgısal formun adı olduğu saptanmıştır. Takım formunu açıklamak üzere, Y.213/11 Hamparsum müzik el yazmasında görülen “Bestenigâr Takım” örneklem olarak seçilmiş ve İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı Mevlevî Âyinleri XXIII içinde kayıtlı Bursalı Mehmed Sadık Efendi’nin Bestenigâr Mevlevî Âyini ile karşılaştırılmıştır. Mevlevî Âyinleri’nin selam olarak adlandırılan bölümleri arasında usul ve makam değişimlerinde geçişleri sağlayan saz terennümleri ayrı bir müzikal yapı olarak düşünülmeyeceği için şimdiye kadar bilimsel bir çalışma ile değerlendirilmemiştir. Terennümlerin bir form oluşturacak şekilde art arda dizilmesi ilk olarak Hamparsum müzik el yazmalarında varlığı saptanan bir müzikal ifade biçimidir. Bu incelemenin sonucunda, “Takım Formu” ile bir Mevlevî adap ve geleneği olan müptedi mukabelesinin geleneksel yapısı arasındaki bağlantılar açıklanmıştır. Bu icra geleneği, tespit edilerek ve açıklanarak kültürün içinde yeniden sürdürülebilir olması sağlanmış ve bu konuda yapılacak çalışmalara temel oluşturulmuştur. Bu çalışma, bir müzik yazısının görünen anlamlarının dışına odaklanarak; mitler, metaforlar ve kodlar aracılığıyla anlamı yeniden inşa etmiştir. Tarihsel yapı bütünlüğü içerisinde, kültürel ve müzikal göstergeler arasındaki bağlantıların çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir. Hamparsum müzik el yazmasına sıradan anlamsız bir düzende dizilmiş izlenimi veren müzikal yapılar, metinlerarasılığın verileriyle okunup kültürel göstergelerin izinde açıklanmıştır. Toplumun hafızasında elenerek ve zamanda yer değiştirerek aktarılan müzikal yapının kanonu temsil ettiği bilgisine ulaşmak, bu kuram tasarımıyla beklenen sonuçtur.

Anahtar Kelimeler

Hamparsum müzik el yazması, kanon, metinlerarasılık, Mevlevî müziği, müzik kültürel gösterge, müzik paleografisi, takım

Giriş

Hamparsum Müzik Yazısı, Şinasi Tekin’in (2017, 7) “Her din ve mezhep kendi alfabetini beraber getirir” saptamasında olduğu gibi, 19. yüzyıl İstanbul’unda Katolik Ermeni topluluğunun kendi dinsel ve kültürel kimliğini oluşturma sürecinin

¹ Zehra Tülin Değirmenci’nin Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Doktora Programında hazırladığı tezden üretilmiştir.

sonucunda ortaya çıkar. Aynı dönemde Osmanlı modernleşmesinin bir sonucu olan müzikte Batılılaşma hareketleriyle birlikte, geleneksel olanın yerine konulmak istenen nota yazısı karşısında, Türk müziğinin temsilcileri tarafından Hamparsum müzik yazısı benimsenir ve geleneği aktarmak üzere kültürün içinde biçimlenerek kabul edilir. Türk ve Ermeni halklarının kolektif gelenekleri ve anıları ile şekillenerek her iki toplum için de zorunlu kültürel değişim olarak adlandırabileceğimiz bir zaman diliminde, dönemin siyasi erkini de kapsayan koşullarda, inanç sistemlerine tutunarak ve toplumsal yapının içinde bir uzlaşıyla geliştirilerek günümüze ulaşır. Kerovpyan'a göre "19. yüzyılın başlarında, Ermeni Kilise Müziği'nin yazıya dökülebilmesi amacıyla oluşturulan ve bugün 'Hampartzum [Hamparsum] Notası' adıyla bilinen sistem, Yalnızca Ermeni Kilise müziğini değil, Klasik Osmanlı Müziği'nin de tarihi açısından önemli bir dönüm noktasını teşkil eder" (2000, 83).

Hamparsum müzik yazısı, 20. yüzyılın ilk yarısında geleneksel Türk Sanat Müziğinin önemli temsilcileri tarafından kullanılmaya devam etmiştir. Ruşen Ferit Kam (1902-1981), Hamparsum müzik yazısının diğer yazılara göre kıyaslanmayacak kadar geniş bir kullanım sahası bulunduğunu ve Tanburi Cemil'e kadar 'garp notası' olarak adlandırdığı Batı nota yazısına rakip sayıldığını belirtmektedir (1947:24). Günümüzde ise tarihsel müzik yazıları içinde değerlendirilmekte, geleneği temsil rolünü Hamparsum müzik el yazmaları üstlenmektedir. Bu el yazması belgeler üzerinde okumalar yapıldıkça unutulmuş ya da değişime uğramış birçok kültürel ve müzikal ifade biçiminin farklı göstergelerine ulaşılmaktadır.

Geleneksel Türk Sanat Müziği tarihine baktığımızda, yazarak aktarmanın kabul görmediği, kuramsal çalışmalar dışında müzik yazılarının kullanımının yaygınlaşmadığı ve sözlü aktarım geleneğinin sürdürüldüğü görülür. Bu aktarım yönteminin en etkin biçimi meşk denilen öğrenme ve öğretme geleneğidir. Özkan (2004)'a göre "Türk

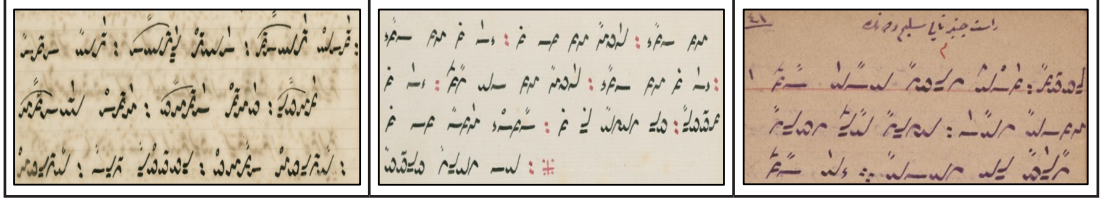
musikisinde meşk, hoca ve talebesinin birlikte çalışmaları suretiyle sözlü eserler ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu nesilden nesle intikalini sağlamış bir eğitim ve öğretim yöntemidir". Bu yöntemle, toplumu temsilen müzisyenin hafızasında korunan eserler, belli bir dönem algısına ve beğeni anlayışına göre elenir veya aktarılmaya değer görülür. Assmann'a göre kültürel belleğin her zaman özel taşıyıcıları olmuştur (2018, 62). Yazı kültürüne sahip olmayan toplumlarda bellek aktarıcılarının uzmanlaşması, bu belleğe yüklenen sorumlulukların gereğidir. Bu durum, tarihsel süreçte kültürel unutmaya birlikte, kültürel eleme de denilebilecek bir yapıyı ortaya çıkarır. Aleida Assman'a göre kültürel pratiklere daha yakından baktığımızda, etken ve edilgen iki unutmaya biçimini birbirinden ayırt edebiliriz (2019, 283-287). Kültürel eleme, kültürel unutmaya etken biçimidir. Kültürel unutmaya edilgen biçimi, göz ardı etmek, unutmak, saklamak gibi, kasıtlı olmayan davranışlarla ilgilidir. Kültür ürünü maddi olarak kaybolmadıysa, daha sonra ya şans eseri bulunabilir ya da arkeolojik çalışmayla ortaya çıkarılabilir. Bu çalışmanın konusu olarak seçilen ve Hamparsum müzik el yazmaları, bu edilgen unutmaya arkeolojik malzemesi olarak kabul edilebilir. Bu durumda geçmişi muhafaza eden, müzikal hafızanın korunduğu yer, yani arkeolojik alan, Hamparsum yazmalarının bulunduğu arşivleridir.



Fotoğraf 1. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (web 1)

Geçmişini şimdiki zaman olarak muhafaza eden ve etkin şekilde yeniden dolaşıma giren müzikal hafızayı temsil eden eserler ise kanondur. Assmann'a göre kanon, kültürel eleme süreciyle toplumsal hafızaya aktarılan, belli ölçüt ve normlara sahip

eserler üzerinden okunabilir (2018, 115). Türk müziğinin hafızası olarak kabul edilen Hamparsum müzik el yazmaları, kanonu temsil eden belli ölçüt ve normlara sahip eserleri günümüze ulaştıran belgelerdir.



Resim 1. Hamparsum müzik yazısı örnekleri (web 1)

Günümüzde Hamparsum müzik yazısını temsilen, Hamparsum müzik el yazmalarının bulunduğu en önemli kurumsal arşiv İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan on beş müzik el yazmasından oluşan arşivdir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum müzik el yazmaları ile ilgili ilk çalışma; Ralf Martin Jäger'in 1996 yılında yayınlanan, "Katalog der Hamparsum-Notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität İstanbul" başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışma ile arşivde bulunan Hamparsum müzik el yazmalarının içeriği bir katalog olarak yayınlanmıştır.

Günümüzde, 'Yakındoğu Yazmalarının Eleştirel Basımı' başlıklı bir proje yürüten Münster Westfälischen Wilhelms Üniversitesi, 19. yüzyıl Osmanlı müziğine ilişkin el yazması kaynakların ayrıntılı edisyon ve transkripsiyonlarını yapmaktadır. Münster, Bonn ve İstanbul'da farklı görevler üstlenen ekiplerce yürütülen Corpus Musicae

Ottomanicae (CMO) projesi kapsamında, halen İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde 16 Hamparsum² müzik el yazması üzerinde çalışılmaktadır. Bu arşivde Y. 203/1 arşiv numarasıyla kayıtlı defter, "CODEX TR-IÜNE 203-1 Peşrevs and Saz Semâîsis Notated By Hampartsum Limonciyan (1768-1839)", "CODEX TR-IÜNE 215/13 Nadide Takımlar Atık" ve "Codex TR-IÜNE 217-15 Mecmua-yı Pîşrev" başlıklı Hamparsum müzik el yazmaları çeviri yazımı yapılarak 2020 yılında yayınlanmıştır.

Jäger (1996, ix), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi, Hamparsum müzik el yazmaları içerisinde 142 bestekarın

² Dârülelhan arşivinin 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı kütüphanesinden Nadir Eserler Kütüphanesine taşınması sırasında bir müzik el yazması bulunamamıştır, bu nedenle günümüzde arşivde 15 defter okuyucuya açıktır. Bu kayıp müzik el yazması, Ralf Martin Jäger'in hazırladığı katalog çalışmasında MS-IÜko Y212/10 arşiv numarası ile belirtilmiştir. "Corpus Musicae Ottomanicae" projesinde 16 defter üzerinde çalışılmaktadır.

toplam 1200'den fazla eserinin bulunduğunu belirtmektedir. Bu veriler, Türk müziğinin hafızasında güçlü bir iz bırakan, bir öğretiyeye dönüşen ve kültürel sembollerle işaretlenen Hamparsum müzik yazısını temsilen, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum arşivinin kültürel bellek olarak kabul edilmesinin önemini göstermektedir. Feldman (2013, 89)'a göre; 17. yüzyılda notaya alınmış belli başlı dokümanlarda varlığını koruyan eserlerin, 19. yüzyılda Hamparsum yazmalarında da önemli sayıda örneğinin bulunması, Hamparsum müzik yazısının kültürel aktarım sürecindeki önemini belirtir.

Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında merkeze alınan temel kuram, Mümtaz Turhan'ın, "Kültür Değişimleri, Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik" başlıklı çalışmasıdır.

Turhan'a göre (2020,99); "geçmişte meydana gelmiş ve zamanında sistemli bir şekilde müşahede ve tespit edilmemiş olması nedeniyle, kültür değişimleri bakımından telafisi çok güç hatta bazen imkânsız kayıplar verilmiştir. Kültür değişimleri üzerinde müessir olan, içtimai-ruhi amilleri meydana çıkarmak gayet güç, zahmetli bir vazifedir. Bunun için muhtelif ilim şubeleriyle alakalı ekiplerin müşterek, sistemli bir şekilde çalışmaları, araştırmaları lazımdır." Turhan, kültür değişimlerini tarihsel perspektifte incelemek amacıyla üç ana başlıkta ele alır (Turhan, 2020, 101).

- Serbest değişimler devri, yani on dokuzuncu asra kadar olan devir.
- Bir intikal devri olmak üzere III. Selim zamanı.
- Şümüllü ve cezri kültür değişimlerinin ancak mecburi bir şekilde meydana getirilebileceği kanaatinin belirmeye başladığı devir. Bu kısım da II. Mahmut'la başlatmak suretiyle muhtelif devirlere ayırmak mümkündür. (a) II. Mahmut'tan Tanzimat'a kadar, (b)

Tanzimat'tan 1876'ya kadar, (c) 1876'dan 1908 inkılabına kadar, (d) 1908'den 1923'e kadar, (e) 1923'ten zamanımıza kadar.

Hamparsum müzik yazısının geliştirildiği dönem (1808-1812), Turhan'ın 'Mecburi Kültür Değişimleri Devri' olarak adlandırdığı II. Mahmut (1808-1839) devridir. Bu dönem, bütün Batılılaşma tarihinden ayrı, yeni bir devrin başlangıcıdır. Kültür değişimlerine ait devirler arasında hususi bir yeri vardır. Bu devirde meydana gelen yenilikler zamanımıza kadar devam eden mecburi değişimlerin de başlangıcı olmuştur (2020,119). Turhan, mecburi kültür değişimleri kuramını şöyle açıklar;

Mecburi veya empoze kültür değişmesi diye, ayrı kültürlerle sahip iki içtimai grup veya cemiyetten biri kendi kültürünü veya muayyen bazı unsurlarını kabul etmesi için diğerini tazyik eder veya idari bir nüfuz ve iktidara sahip bir zümre yabancı bir kültürü veya bunun muayyen bazı unsurlarını ekseriyetin arzusu hilafına kendi cemiyetine zorla kabul ettirmeye kalkışırsa neticede meydana gelen değişimlere denir (Turhan, 2020, 39).

Müzikte mecburi kültür değişimleri, II. Mahmut döneminde (1808-1839) hem Batı'dan gelen yeni müzik dilinin hem de bu yeni dilin yazısının resmen kabul edilmesiyle olmuştur. Tarihte "Vak'a-i Hayriyye" olarak adlandırılan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması (17 Haziran 1826), Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren bir devlet simgesi olarak görülen Mehterhanenin kapatılmasıyla sonuçlanmıştır. Yerine Muzika-i Hümayûn adıyla Batılı anlamda bir askeri bando kurularak, Enderun müzik okulunda Batı enstrümanları ve nota yazısı öğretilmeye başlamıştır. Bu kabul etme ise toplumun tüm kesimlerince benimsenen bir davranış değildir. Türk müziğinin dönem temsilcileri tarafından Hamparsum müzik yazısı geleneği temsil rolünü bu dönemde üstlenmiş ve modernleşmenin bir simgesi olarak kültürün içine yerleştirilmiştir.

Turhan'ın zorunlu kültür değişimleri kuramında ileri sürdüğü savlar, Osmanlı Katolik Ermeni cemaatini temsil eden bir grup aydın tarafından geliştirilen ve kurulmakta olan Katolik Ermeni Kilisesi'nin müzikal yazı sistemi olarak ortaya çıkan Hamparsum müzik yazısının açıklanmasında da temel alınabilir. Batılılaşma hareketinin etkisiyle, müzik yazısı sorununun Batılı yöntemlerle çözülmesi düşünülse de Katolik mezhebinin kendi kilisesini kurmaya yönelik hazırlıklarının sona doğru hız kazandığı II. Mahmut döneminde, köklerini geleneksel 'Khaz' yazısına dayandıran ulusalcı bir yaklaşım tercih edilerek yeni bir müzik yazı sistemi geliştirilmiştir (Kerovpyan, 2010, 83).

Mecburi kültür değişimleri olarak adlandırılan dönemde geliştirilen Hamparsum müzik yazısı, Türk müziğinin en önemli alimlerinin, bestekarların ve sazandelerin yettiği müzik okulu olarak bilinen Mevlevîhaneler ve dönem temsilcileri tarafından da müzik yazı dili olarak kabul edilmiş ve toplumsal yapı içinde itibar kazanmıştır. Mecburi kültür değişimleri kuramı müzik bilim alanında yapılan bu çalışmaya temel alındığında ortaya çıkan sonuç, Batı müziği nota yazısının resmi müzik dili olarak kabul edilmesinin dayatmacı bir tutumla gerçekleştiği dönemde, Hamparsum müzik yazısının Türk müziğini kazanılmış bir itibar ile temsil ettiği.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bir müzik yazısı üzerinden bir kültürü çözümlmek ya da yeniden düşünmek, yeni verilere ulaşmak mümkün olur mu sorusuyla Hamparsum müzik el yazmaları incelendiğinde, geçmiş hatırlamamızı sağlayan bu müzik yazısının sadece bazı ezgileri değil, bir bütünün parçası olarak izlendiğinde büyük bir kültürel yapının yeniden kurgulanmasını sağlayacak tarihsel bilgileri de günümüze aktardığı görülmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Hamparsum müzik yazısının Mevlevîliğin müzikal unsurlarını günümüze nasıl aktardığını çözümlmektir. Bu amaçla, örneklem olarak seçilen İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi,

Y.213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasının fiziksel yapısı ve içeriği çözümlenmiştir. Fihristte, "Takımlar" başlığı altında sekiz eserin bildirilmesinden yola çıkarak bir "Takım Defteri" olduğu anlaşılan bu Hamparsum müzik el yazması incelenmiş ve Türk müziği geleneğini temsil rolü açıklanmıştır. Takım Defteri içerisinde 'Bestenigâr Takım' örneklem olarak seçilerek müzikal yapısı çözümlenmiş ve Bestenigâr Mevlevî Âyini'nin saz terennümleri ile karşılaştırılmıştır.

Bu araştırmanın temel problemi;

- Hamparsum müzik yazısı ile Mevlevî müziğinin unsurlarını arasındaki ilişkiler nelerdir?

Alt problemleri ise;

- İ.Ü NEK Y.213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazmasının içeriği hangi müzikal unsurlardan oluşur?
- Takımlar ve Mevlevî müziğinin bir unsuru olan saz terennümleri arasında kültürel ve müzikal bağlantılar nelerdir?
- Bestenigâr Takım ve Mevlevî müziğini temsil rolü nasıl açıklanabilir?

Yöntem

Bu çalışmada temel olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Müzik biliminin kullandığı temel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak tümevarıma dayalı bir yaklaşımla sonuçlar bütüncül ve gerçekçi bir biçimde ortaya konmuştur. Tarihsel müzikolojinin bir alt disiplini olan Müzik paleografisinin kullandığı çözümlme teknikleri temel alınarak, Hamparsum müzik yazısı ile kaydedilmiş eserler çözümlenmiş ve bu çalışmada veri olarak kullanılmıştır.

Geleneksel Türk sanat müziği tarihi hakkında yazarken, sosyal bilimlerin çağdaş yaklaşımları ve araştırma yöntemleri kullanılsa da müzik paleografisi gibi çözümlme yöntemlerini bilmek ve tarihsel müzik yazılarını çözümlmek gerekir. Cemal

Kafadar (2014:25), “Tarihçi istediği kadar felsefi derinlik kazansın, istediği kadar yeni tarihçilik anlayışına ve metin okuma stratejilerine aşına olsun, edindiği ve edineceği filolojik ve paleografik becerileri geliştirmek ve düzenli bir şekilde ampirik malzeme üzerinde uygulama anlamında meşek etmiyorsa bir yere varamaz” demektedir.

Müzik bilimin çözümleme yöntemleri kullanılarak, Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasının fihrisinde Takım olarak adlandırılan sekiz eser incelenmiş ve günümüz Batı nota yazısına çeviri yazımları yapılmıştır. Günümüzde bilinen takım formundan farklı bir müzikal yapıya sahip olan Takımlar, Mevlevî Âyinleri ile karşılaştırılmıştır. Takımları meydana getiren saz terennümlerinin ilgili olduğu Âyin-i Şerîf’in belirlenmesinin ardından, dört selâm içerisindeki yerleri; İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden, Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet,

Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil’den müteşekkil Konservatuvar “Tasnif ve Tesbit Heyeti” tarafından notaya alınan Mevlevî Âyinleri XXIII ile karşılaştırılmıştır. Saz terennümleri, Mevlevî Âyinleri’nin bütünü içerisinde ayrı bir müzikal unsur olarak değerlendirilerek, form yapıları ve geleneksel ifade biçimlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Dokümanlar

Bu çalışmada, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivi, Hamparsum müzik el yazmalarının ilk örneklerinin de bulunduğu en kapsamlı belgelik olduğu için seçilmiştir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde kayıtlı Y. 213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazması, Hamparsum müzik yazısının Türk müziğini temsil rolünü açıklamak amacıyla incelenmiştir. Takım olarak adlandırılan müzikal yapıyı oluşturan saz terennümlerinin Mevlevî Âyini formu ile ilişkisi, metinlerarası okumalar yaparak çözümlenmiştir.



Resim 2. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi Hamparsum müzik el yazması -Y.213/11. Dış kapak (web 1)

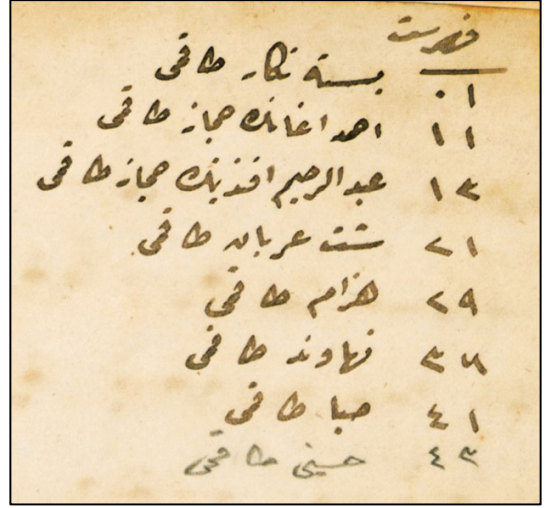
Bulgular

Bu bölümde, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum müzik el yazmaları koleksiyonunda bulunan on beş defterden, Y.213/11 arşiv numaralı müzik el yazması örneklem olarak seçilerek kodikolojik incelemesi yapılmıştır. Takım adlandırmasıyla görülen müzikal yapı çözümlenerek, geleneği temsil rolü açıklanmıştır.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y.213/11 Arşiv Numaralı Hamparsum Müzik El Yazmasının Fiziksel Yapısı ve İçeriği

Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması, 25x17 cm yatay formatta Arapça rîk’a yazısının versiyonudur. Eserler siyah mürekkep ile kamyş kalem kullanılarak yazılmıştır. Eser başlıklarının daha ince uçlu bir kamyş ile yazıldığı görülmektedir. Cönk tipi yandan açılır el yazmasının kapağa yapışık olan ilk iç kapak sayfası boş olup,

ikinci sayfanın sol üst köşesinde farklı arşiv numaraları görülmektedir. ‘B (Belediye) Konservatuarı Kütüphanesi’ damgasının altında görülen ilk arşiv numarası 2900, daha sonra 1617 ve son olarak 306 numaralarının yazıldığı görülür. Arşiv numarası değiştirildiğinde bir önceki numaranın üzeri çizilerek iptal edilmiş, son sayımda 306 numarasıyla arşivlenmiştir. Bugün kullandığımız arşiv numaraları ise Belediye Konservatuarı’nın İstanbul Üniversitesi’ne nakli sırasında, tasnif ve tespit heyetinin vermiş olduğu arşiv numaralarıdır. Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasının sayfa numaralandırmalarından bazılarının karalandığı ve sonradan değiştirildiği görülmüştür. Bu nedenle, kaynak olarak kullanmak ve referans olarak gösterebilmek için yeni sayfa numaraları atanmıştır. Bu yazma için, ilk eserin yazıldığı sayfadan itibaren, sol taraftaki sayfaya 1a sağ taraftaki sayfaya 1b numarası verilerek bütün sayfalar bu yöntemle numaralandırılmıştır. İç kapağın ikinci yaprağının sağ üst köşesinden başlanarak fihrist/fihriste başlığı altında, “Takım” adlandırmasıyla sekiz eser kaydedildiği görülmektedir. Fihrist başlığı altında, sayfa numaraları, karşısına makam adı, varsa veya biliniyorsa bestecinin adı verilmiştir.



Resim 3. İ.Ü. NEK Y.213/11 fihrist (web 1)

Hamparsum müzik el yazmasının içeriğinde peşrev ve saz semai formunda eserler de yazılmış olmasına rağmen sadece takımlar fihrist/fihriste tanıtımında yer almıştır. Bir “Takım Defteri” olduğu bu içerik tanıtımından anlaşılmaktadır. Resim 3’te görüldüğü gibi Fihrist sayfasında bestekar adı belirtilmeyen, Bestenigâr, Şedd-i arabân, Hüzzâm, Sabâ, Nihâvend, Hüseyinî makamlarında takımların hangi Mevlvî Âyini ile ilişkili olduğu saptanarak bestekar adı içindekiler / fihrist Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. İ.Ü. NEK Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum Müzik El Yazması fihristi

Bestekar	Makam	Form
Bursalı Sadık Efendi (ö. 1797)	Bestenigâr	Takım
Ahmed Ağa, Vardakosta (ö. 1794)	Hicâz	Takım
Abdürrahim Kühnî Dede (1769-1831)	Hicâz	Takım
Nakşî Mustafa Dede (ö. 1854)	Şedd-i arabân	Takım
İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde (1778-1846)	Hüzzâm	Takım
Ahmed Ağa, Vardakosta (ö. 1794)	Nihâvend	Takım
İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde (1778-1846)	Sabâ	Takım
Beste-i Kadim	Hüseyinî	Takım

İ.Ü NEK Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasına, yukarıda belirtilen takımlarla birlikte Peşrev, [saz] semâi gibi çalgısal formlarda yazılmış on dokuz eser Hamparsum müzik yazısıyla kaydedilmiştir. Bu Peşrev ve [saz] semâileri incelendiğinde,

Mevlevî Âyini geleneğinde âyinin güfteli kısmı başlamadan önce “Devr-i veledî” denilen dolaşma esnasında seslendirilen ilk peşrev ile âyinin güfteli kısmı bittiğinde seslendirilen son peşrev ve son yürük semâi oldukları saptanmıştır. Geleneğe göre, Mevlvî

Âyinleri'nde görülen peşrev ve yürük semâî, âyinin bestekarına ait olabileceği gibi başka bir bestekar tarafından yazılmış olabilir. Mevlevî Âyini, sözlü icra geleneğine dayalı bir tür olup çalgısal formlarla çevrelenmiş müzikal yapının ortasında yer alır. Bu müzikal yapının bir diğer büyük formu peşrevdir. Mevlevî Âyinleri'nin peşrevleri bu icra geleneği içerisinde buldukları yere göre ilk

peşrev ya da son peşrev olarak adlandırılır. Son peşrevin ardından seslendirilen son yürük semâî ile müzikal yapı tamamlanır. İ.Ü. NEK Y.213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasında görülen, takım, ilk peşrev, son peşrev ve son yürük semâî formunda eserlerin bestekar adları da belirlenerek, makam, usul, tür bilgileriyle birlikte tam listesi Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2. İ.Ü. NEK Y. 213/11 "İçindekiler"

Bestekar	Makam	Usul	Tür	Yaprak
İsmâil Dede Efendi (1778-1846)	Bestenigâr Atik	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	1 ^a - 1 ^b 2 ^a
Bursalı Sadık Efendi (ö.1797)	Bestenigâr	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük	Takım	2 ^b
Ahmed Ağa (Vardakosta) (ö.1794)	Hicâz-ı hümâyûn	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	5 ^a _5 ^b 6 ^a
Ahmed Ağa (Vardakosta) (ö.1794)	Hicâz	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Sengîn Terennüm-i Sâlis/ Yürük	Takım	6 ^a _6 ^b 7 ^a
Abdürrahim Kühî Dede (1769-1831)	Hicâz	Terennüm-i Evvel / Devr-i Hindi Terennüm-i Sâni / Evfer Terennüm-i Sâlis/ Aksak Semâî Terennüm-i Rabi / Yürük Terennüm-i Hamis/ Yürük Terennüm-i Sâdis / Yürük Terennüm-i Sabi / Yürük	Takım	7 ^a _7 ^b 8 ^a _8 ^b
Sultan I. Mahmud (1696-1754)	Şehnâz	Fahte	Son Peşrev	8 ^b 9 ^a _9 ^b
Sultan I. Mahmud (1696-1754)	Şehnâz	Sengîn Semâî	Son Semâî	9 ^b 10 ^a _10 ^b
Gazi Giray Han (1554-1607)	Şedd-i arabân	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	11 ^a _11 ^b 12 ^a
Nakşî Mustafa Dede (ö.1854)		Terennüm-i Evvel / Evfer Terennüm-i Sâni / Aksak Semâî Terennüm-i Sâlis / Yürük Terennüm-i Rabi / Yürük	Takım	12 ^a _12 ^b 13 ^a
Anonim	Neveser ya da Şedd-i arabân	Devr-i Kebir	Son Peşrev	13 ^a -13 ^b 14 ^a -14 ^b
Osman Bey (Tanburi) (1816-1885)	Hüzzâm Devri	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	15 ^a -15 ^b 16 ^a
İsmâil Dede Efendi, (1778-1846)	Hüzzâm	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük Terennüm-i Sâlis/ Yürük	Takım	16 ^a -16 ^b
Gazi Giray Han (1554-1607)	Hüzzâm	Fahte	Son Peşrev	17 ^a -17 ^b 18 ^a

Gazi Giray Han (1554-1607)	Hüzzâm	Yürük	Son Semâî	18 ^b
Osman Bey (Tanburi) (1816-1885)	Nihâvend	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	18 ^b _19 ^a 19 ^b _20 ^a
Ahmed Ağa (Vardakosta) (ö.1794)	Nihâvend	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük Terennüm-i Sâlis/ Yürük Terennüm-i Rabi / Yürük	Takım	20 ^a _20 ^b
İsmâil Dede Efendi, (1778-1846)	Sabâ	Terennüm-i Evvel / Evfer Terennüm-i Sâni / Aksak Semâî Terennüm-i Sâlis / Yürük	Takım	21 ^a _21 ^b
Anonim (Beste-i Kadim)	Hüseynî	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük Terennüm-i Sâlis/ Yürük Terennüm-i Rabi / Yürük Terennüm-i Hamis/ Yürük	Takım	22 ^a _22 ^b 23 ^a
Anonim	Segâh	Aksak Semâî	Saz Semâî	23 ^a _23 ^b

Y. 213/11 Numaralı Hamparsum Müzik El Yazmasının Türk Müziğini Temsil Rolü

Y. 213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazması içinde sekiz eser takım olarak adlandırılmıştır. Takım terimi günümüzde; “Herhangi bir bestekârın aynı makamda yaptığı; Birinci Beste, İkinci Beste ile Ağır ve Yürük Semai’ye verilen isimdir” (Özkan, 1990, 90). Y. 213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazmasında takım teriminin günümüzde kullanılan anlamı dışında bir müzikal yapıyı temsil ettiği görülmüştür. Takımların, Mevlevî Âyini ile ilişkili olduğu ve selâm olarak adlandırılan bölümlerinde görülen

saz terennümlerinin art arda sıralanmasıyla bir çalgısal form meydana getirilerek töreni temsil eden müzikal bir anlatının geliştirildiği saptanmıştır. Takımları meydana getiren saz terennümlerinin ilgili olduğu Âyin-i Şerîf’in belirlenmesinin ardından, dört selâm içerisindeki yerleri; İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden, Zekâizade Ahmet, Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil’den müteşekkil Konservatuvar Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından notaya alınan Mevlevî Âyinleri ile karşılaştırılarak tespit edilmiştir.

Tablo 3. Saz terennümlerinin karşılaştırılması

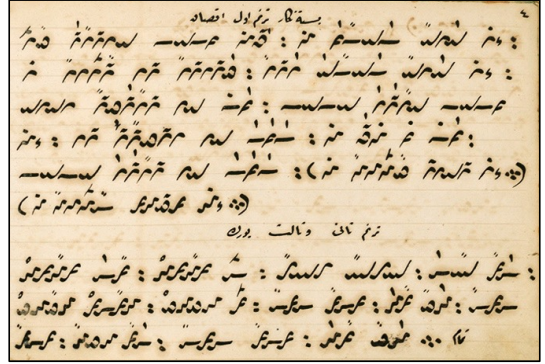
İ.Ü. NEK Hamparsum Defterleri “Y.213/11 Takım Defteri”		İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı “Mevlevî Âyinleri”
Bestenigâr Takım	Y.213/11(y. 2 ^b)	“Bestenigâr / Mevlevî Âyinleri - XXIV” Bursalı Sadık Efendi
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Terennüm- Aksak Semai (s.706)
	Terennüm-i Sani / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm-Yürük Semâî (s.707-708) (Aynı terennüm üçüncü selam içinde iki kere)
Ahmed Ağa Hicâz Takım	Y.213/11(y. 6 ^a _ 6 ^b _ 7 ^a)	“Hicâz / Mevlevî Âyinleri - XI” Musahip Ahmed Ağa
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Terennüm- Aksak Semai (s. 458-459)
	Terennüm-i Sani / Sengin	Üçüncü Selam Terennüm- Yürük Semâî (s. 459)
	Terennüm-i Salis/ Yürük	Üçüncü Selam Terennüm- Yürük Semâî (s. 460)

Abdürrahim Künhî Dede Hicâz Takım	Y.213/11(y. 7 ^a -7 ^b -8 ^a -8 ^b)	“Hicâz / Mevlevî Âyinleri-XV” Abdürrahim Künhî Dede
	Terennüm-i Evvel / Devr-i Hindi	Birinci Selâm Terennüm - Devr-i revân (s.545)
	Terennüm-i Sani / Evfer	İkinci Selâm Terennüm - Evfer (s.547)
	Terennüm-i Salis/ Aksak	Üçüncü Selam Terennüm - Aksak Semâî (s.548)
	Terennüm-i Rabi / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.549)
	Terennüm-i Hamis/ Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.550)
	Terennüm-i Sadis / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.552)
	Terennüm-i Sabi / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.553)
Şedd-i arabân Takım	Y.213/11(y. 12 ^a -12 ^b -13 ^a)	“Şedd-i arabân / Mevlevî Âyinileri - XXIII” Nakşî Mustafa Dede
	Terennüm-i Evvel / Evfer	Birinci Selâm Terennüm - Devr-i revân (s.688)
	Terennüm-i Sani / Ağır Aksak Semâî	İkinci Selâm Terennüm - Evfer (s. 689)
	Terennüm-i Salis / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Aksak Semâî (s.690)
	Terennüm-i Rabi / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s. 691, 692, 693)
Hüzzâm Takım	Y.213/11 (y. 16 ^a _16 ^b)	“Hüzzâm / Mevlevî Âyinleri - XVIII” İsmâil Dede Efendi
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Birinci Terennüm Aksak Semâî (s.626) Bu terennüm, Y.213/11 ile benzerlik göstermez.
	Terennüm-i Sani / Yürük	Üçüncü Selam İkinci Terennüm Yürük (s.627-628) (‘Ey ki Hezâr Aferin’ sözlerinden itibaren aynı terennüm iki kere tekrarlanır) Terennüm-i Sani, Terennüm-i Salis / Yürük ile aynıdır.
	Terennüm-i Salis/ Yürük	
Nihâvend Takım	Y.213/11(y. 20 ^a -20 ^b)	“Nihâvend / Mevlevî Âyinler - XII” Musahip Ahmed Ağa
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Birinci Terennüm Aksak Semâî (s.475)
	Terennüm-i Sani / Yürük	Üçüncü Selam İkinci Terennüm Yürük (s.476)
	Terennüm-i Salis/ Yürük	Üçüncü Selam Üçüncü Terennüm Yürük (s.477)
	Terennüm-i Rabi / Yürük	Üçüncü Selam Dördüncü Terennüm Yürük (s.477)
Sabâ Takım	Y.213/11(y. 21 ^a -2 ^b)	“Sabâ / Mevlevî Âyinleri - XVI” İsmâil Dede Efendi
	Terennüm-i Evvel / Evfer	İkinci Selam, I. Terennüm (s. 569)
	Terennüm-i Sani / Ağır Aksak Semâî	Üçüncü Selam I. Terennüm (s. 571)
	Terennüm-i Salis / Yürük	Üçüncü Selam II. Terennüm (s. 572)
Hüseynî Takım	Y.213/11(y. 22 ^a -22 ^b)	“Hüseynî / Mevlevî Âyinleri - I” Beste-i Kadim
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Hüseynî Âyinin birinci selamının sonunda Dügâh Âyine geçilir ve sonuna kadar terennümlerle birlikte çalınır. Sağâh makamında son peşrev son yürük Semâî ile bitirilir.
	Terennüm-i Sani / Yürük	
	Terennüm-i Salis / Yürük	

Mevlevî ayini formu içinde, selam olarak adlandırılan ve hanelerin bölümleri arasındaki geçişlerde köprü vazifesi gören saz terennümleri biçim, makam ve usul bakımından ayrıca ele alınıp incelenmemiştir. Hamparsum müzik el yazması içinde ‘Takım’ başlığı altında bir müzikal yapının varlığını görmek, 19. yüzyıl müzik geleneği içerisinde saz terennümlerin özel bir yeri olduğu ve incelenmeleri gerektiğini düşündürmüştür. Mevlevî ayininin mitsel kurgusu dönen dervişlerin ritminde gizlidir. Bu nedenle selamların arasına veya içine yerleştirilen terennümler yol gösterici özelliği taşır. Takım olarak adlandırılan formun en az iki en fazla yedi bölümlü bir yapıdan oluştuğu İ.Ü. NEK. Y.213/ 11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması incelenerek saptanmıştır. Takımların hane sayısı, Mevlevî Âyinlerinin saz terennümlerinin sayısı ile ilgilidir. Bu nedenle Takımların haneleri; Terennüm-i Evvel, Terennüm-i Sani, Terennüm-i Salis, Terennüm-i Rabi, Terennüm-i Hamis, Terennüm-i Sadis, Terennüm-i Sabi olarak adlandırılır. Ritmik yapıları açısından farklılık gösteren dört selam arasındaki ve üçüncü selamın içindeki usul geçişleri bu terennümlerle hazırlanır.

Bestenigâr Takım ve Geleneği Temsil Rolü

Takımları açıklamak üzere, İ.Ü. NEK. Y.213/ 11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasından örneklem olarak Bestenigâr Takım ele alınmış ve Bursalı Mehmed Sadık Efendi'nin Bestenigâr Mevlevî ayinini temsil rolü açıklanmıştır. Bu yazmada, ikinci eser olarak görülen Bestenigâr makamında eserin başlığında Takım adlandırması yoktur. Fakat, bu eserin bir takım olduğu fihristte belirtilmektedir. Bestekar adı da belirtilmeyen müzikal yapı üç saz terennümünden oluşmaktadır: Terennüm-i Evvel- Ağır Aksak Semaî (2+3+2+3) ve Terennüm-i Sani ve Salis- Yürük Semaî (3+3).



Resim 4. İ.Ü. NEK Y.213/11 Bestenigâr Terennüm-i Evvel / Aksak, Terennüm-i Sani ve Salis / Yürük (web 1)

Bestenigâr terennümlerin, Bursalı Mehmed Sadık Efendi'nin Mevlevî ayininin üçüncü selamı içinde usul geçişlerini sağlayan saz terennümleri olduğu, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden on dördüncü cilt, Mevlevî ayinleri XXIV, s. 699-711. incelenerek tespit edilmiştir. Terennüm-i Evvel her iki metin üzerinden karşılaştırıldığında, temel olarak usul değişikliği Ağır Aksak Semaî'nin 10/4 ve 10/8'lik birimleri arasında görülür. Ezgisel yapı incelendiğinde, melodik gidişin çatki sesler diyebileceğimiz temel yapıyı koruduğu görülmektedir. Terennüm-i Sani ve Salis Yürük Semaî iki metin üzerinden karşılaştırıldığında, ezgisel yapılarının aynı olduğu, bazı melodik kalıpların İstanbul Konservatuarı Neşriyatı örneğinde tekrarlanarak 2. terennümün uzatıldığı saptanmıştır. İki örnek arasında yüz yıl zaman farkı olmasına karşın Bestenigâr Mevlevî ayininin saz terennümleri geleneğin hafızasında korunmuştur.

Takım
Bestenigâr Âyin Saz Terennümleri

Ağır Aksak Semâi İ.Ü. NEK.Y.213/11 (y.2b)

Terennüm-i Evvel

Terennüm-i Sani ve Salis

Nota 1. Sİ.Ü. NEK 213/11 Bestenigâr Takım Batı nota yazısına çevirimi

İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Mevlevî Âyinleri XXIV
Bestenigâr Mevlevî Âyini

Üçüncü Selâm Saz Terennümleri Bursalı Sadık Efendi

1. Terennüm

2. Terennüm

Nota 2. İ.K.N. Mevlevî Ayinleri XXIV Mehmed Sadık Efendi'nin bestenigâr âyini saz terennümleri

İstanbul Konservatuvarı “Tasnif ve Tespit Heyeti” tarafından 1937 yılında notaya alınan Mehmed Sadık Efendi’nin Bestenigâr Mevlvî ayininin ilk peşrevinin bestekarı olarak (Tablo 4) Numan Ağa görülmektedir.

İ.Ü. NEK Y213/11 numaralı defterde ise Tablo 2’de belirtildiği gibi, İsmâil Dede Efendi’nin (1778-1846), Devr-i Kebir usulünde, Bestenigâr Atik makamında peşrevinin, ilk peşrev olarak yazıldığı görülmüştür.

Tablo 4. Bestenigâr Mevlvî âyini oluşturulan müzikal unsurlar

Tür/Form	Bestekar	Usul
İlk Peşrev Bestenigâr (1750-1834)	Numan Ağa (1750-1834)	Devr-i Kebir
Mevlvî Âyini Bestenigâr	Bursalı Sadık Efendi (ö.1797)	I.Selam Devr-i revân II.Selam Evfer III.Selam Devr-i Kebîr Aksak Semâî Yürük Semâî IV. Selam Ağır Evfer
Son Peşrev Ferahnak	Zeki Mehmed Ağa (1776-1846)	Velveleli Düyek ³
Son Semâî	Zeki Mehmed Ağa (1776-1846)	Yürük

Bu durum, 19. yüzyıl Yenikapı Mevlvîhanesi repertuarı ile ilişkilendirilerek açıklanabilir. Dede Efendi 1832-33 yıllarında Bestenigâr Mevlvî ayini bestelemiş ve ilk olarak Yenikapı Mevlvîhane’sinde seslendirilmiştir. Rauf Yektâ (2000, 163), Dede Efendi’nin Yenikapı Mevlvîhanesi’nin ayin mecmuasına Bestenigâr ayin ile ilgili yazdıklarını şöyle aktarır. “1248 (1832-33) tarihinde tekmil olup ibtidâ-i kırâatı dergâh-ı bâb-ı ceditte vâki olmuştur - el-fakir Derviş İsmail.” Dede Efendi, ayin bestekarlığında her zaman görülmeyen bir durum olarak ilk peşrevi de kendisi bestelemiş ve bu peşrev 18. yüzyıl ayin geleneğini temsil eden Bursalı Sadık Efendi’nin Bestenigâr Mevlvî ayininin ilk peşrevi olarak da seslendirilmiştir.

Mevlvî ayin geleneğinde, formun bütünlücüsü olan peşrev ve semailerin farklı bestekarların eserlerinden seçilmesi, Mevlvî adabı olarak da açıklanabilir. Ayin, bir besteci

³ Aslında “Zencir” ikasında olup Mevlvîhane’de Velveleli düyek ile çalınırdı. (İ.K.N. Türk Musikisi Klasiklerinden On Dördüncü Cilt, Mevlvî Ayinleri XXIV, 1937, 710)

tarafından yazılırken onu çevreleyen diğer formların farklı bestekarların aynı dönemde ya da erken dönemlerde yazılmış eserlerinden seçilmesi geleneğin biçimlendirdiği kültürel bir davranıştır. Ayrıca, ayinler belli bir makam adıyla anılmasına rağmen dört selamın farklı makamlarda yazıldığı örneklerine de rastlanmaktadır. Feldman, bu değişime açık müzikal yapıyı kültürel yaklaşımla ilişkilendirerek şöyle açıklamaktadır;

Bir ayinin bestecisi, bir makamdan herhangi bir makama geçmekte, modülasyon yapmakta özgürdü. Selamları oluşturan belirli bir makam gerekli değildi. On yedinci yüzyılın sonlarında, Birinci Selam’ın makamı tüm ayine adını verse bile, birbirini izleyen her selam farklı makamlara dönüşebilirdi. Aynı zamanda, her bir selam için oluşturulan özgün kompozisyon formları, dönemin repertuarında görülen formlardan farklı özellikler taşımaktaydı. Ayin içinde, her bir selam, usullerin ayırt edici sıralaması ile karakterize edilmekte, Saray faslının

aksine uzun ve yavaş usullerden kısa ve hızlı usullere doğru ilerleyeceğine kısa usullerden uzun usullere ve geri dönerek tekrar kısa usullere geçerek kendine özgü bir diziliş sergilemekteydi (Feldman, 2022:58-60).

Mevlevî Ayin geleneğinin form yapısında, makam ve usul seçiminde görülen bu yaklaşım, saz terennümlerin seçiminde de saptanan bir durumdur. İ.Ü. NEK. Y 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasında, Şedd-i arabân takımın saz terennümlerinin Ferahnak makamında yazılması bu duruma örnek olarak verilebilir. Bunun yansısı, Kühni Abdürrahim Dede ve Müsahip Ahmed Ağa'nın Hicâz Mevlevî ayinlerinin saz terennümleri aynı makamında yazılmış ve günümüze değışmeden aktarılmıştır.

Yenikapı Mevlevîhanesi ayin geleneğini temsil ettiği düşünölen takımların Mevlevî adap ve erkânı içinde önemli bir ifade biçimi olabileceğı düşünölebilir. Değirmenci (2018) Takım olarak adlandırılan bu formun, günümüzde unutulduğı düşünölen bir Mevlevî adap erkânı olan 'müptedi mukabelesinin' müzikal yapısı olabileceğı belirtmektedir. Takım defterinden yola çıkarak değerdendirildiğinde; önce bir peşrev, ardından ilgili ayinin sözlü kısımları çıkarılarak saz terennümlerin art arda icra edilmesi ve ardından son peşrev ve son saz semâ ile Müptedî mukabelesi Semâ meşkini temsilen gerçekleştirilmiştir olur. Gölpınarlı (2017,121), Müptedî Mukabelesini Sema meşkini bitiren nev-niyâzın mukabelesi olarak açıklar.

“Semâ meşkini bitiren nev-niyâzın dedesi, bunu şeyhe ve aşçı dedeye haber verir. Bir mukabele günü, yemekten önce Müptedî mukabelesi yapılır. Diğer mukabeleler gibi Semâ -hanede yapılan bu mukabeleye şeyh gelmez. Postun altında aşçıbaşı durur. Na't okunmaz. Kısa bir ney taksiminden sonra Devr-i Veledi icra edilir. Semâ başlar dört devrede de ayin okunmaz; mukabele peşrevle idare edilir.”

Günümüzde unutulduğı düşünölen bu icra formunun, Müptedî mukabelesi dışında farklı nedenlerle uygulanan bir icra formu olabileceğı ve kültürel okumalar yapıldıkça yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkarılabileceğı düşünölmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Turhan'ın Mecburi Kültür Değışmeleri Devri olarak adlandırdığı dönemde, II. Mahmut zamanı (1808-1939) geliştirilen Hamparsum müzik yazısı, Türk müziğinin en önemli alimlerinin, bestekarların ve sazandelerin yetiştiğı müzik okulu olarak bilinen Mevlevîhaneler ve dönem temsilcileri tarafından müzik yazı dili olarak kabul edilmiş bu nedenle toplumsal yapı içinde itibar kazanmış ve modernleşmenin simgesi olmuştur.

Mevlevîhanelerin kapatılmasının (1925) ardından Hamparsum müzik yazısını bilenlerin sayısı azalmış, tarihsel müzik yazıları içinde değerdendirilen el yazması belgeler arşivlerde unutulmuştur. Assmann (2020, 284); “Unutma edimleri, içsel toplumsal dönüşümlerin gerekli ve kurucu bir parçasıdır, ancak yabancı bir kültüre ya da zulme uğramış bir azınlığa yöneltildiğinde şiddetli bir biçimde yıkıcıdır” demektedir. Hamparsum müzik yazısının unutulmasının ardından Hamparsum müzik el yazmaları da arşivlerde atıl hale gelmiş ve kültürel unutmanın tüm süreçleri tamamlanmıştır.

Ancak, 1996 yılında Ralf Martin Jäger'in, Hamparsum müzik yazısının en eski örneklerinin de bulunduğu İstanbul Üniversitesi Konservatuarı Hamparsum müzik el yazmalarını “Katalog der Hamparsum-Notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul” başlıklı çalışmasıyla yayınlamasının ardından arşivin içeriğı bilim dünyasına sunulmuştur. Bu arşiv 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesine taşınmış ve okuyucuya açılmıştır.

Bu çalışmada, yaklaşık iki asır boyunca korunan Nadir Eserler Kütüphanesi

Hamparsum müzik el yazmaları incelenerek, Mevlî mukabelesinin yüzlerce yılda gelişen geleneksel ifade biçimlerinden birisi olan Takım formu tespit edilmiştir. Takım formu müzikal ve kültürel göstergelerin izinde çözümlenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda, Mevlî Âyini'nin müzikal unsurlarından birisi olan saz terennümlerinin art arda sıralanmasıyla yeni bir ifade biçimi üretilmiş ve takım formu gelişmiştir. Takımların, Mevlî Âyini ve Semâ törenini temsil etmek amacıyla, ayinlerin Selâm olarak adlandırılan bölümlerinden seçilen saz terennümlerinin art arda dizilerek seslendirilmesiyle oluşturulmuş bir icra geleneği olduğu bilgisine Hamparsum müzik el yazmalarındaki varlıklarının fark edilmesiyle ulaşılmıştır. Bu çalışma ile Takım, bir tür ve form olarak ele alınmış, takım kelimesi bugünkü anlamından farklı bir müzikal yapıyı gösterdiği için yeniden kavramlaştırılmış, geleneği temsil rolü açıklanmıştır.

Takımları meydana getiren saz terennümlerinin bazı örneklerinde görülen, önceden gerçekleşmiş bir müzikal unsurun yeniden kullanılması ise müzikte metinlerarasılık kavramıyla açıklanacağı gibi aynı zamanda bir saygı anlatımı olarak da değerlendirilebilir. Aktulum'a göre (2017, 17) alıntı müziksel bağlamda çoğu zaman bir saygı anlatımıdır. Bu bağlamda, Mevlî ayinlerinde görülen bazı saz terennümleri kendinden önceki ayin bestekarlarının geleneği temsil eden ezgisel yaratımlarından seçilebilir. Metinlerarasılık gelenekle ilişki kurmak ve geleneği yeniden üretmek bağlamında değerlendirildiğinde, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum müzik el yazmasında saptanan Takımlar bir kültürel miras olarak kabul edilmiştir.

Günümüzde kültürel ve müzikal edimine rastlamadığımız Takım formunun örneklerini görmek geleneğin yeniden üretilmesinde kanonu temsil eder. Toplumun hafızasında elenerek ve zamanda yer değiştirerek aktarılan bu müzikal yapının aslında kanonu temsil ettiği bilgisine ulaşmış olmak, bu

kuram tasarımının beklenen sonuçlarından birisidir.

Bir Hamparsum müzik el yazması, Mevlîliğin kendine özgü kültürel kodlarını içeren eserlerini günümüze ulaştırmıştır. Yenikapı Mevlîhane'sinde yazıldığı düşünülen Y.213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması, bu büyük kültürü temsil eden önemli bir değerdir. Hamparsum yazmaları sadece bir müzik yazısını temsil etmezler aynı zamanda yedi asırlık bir medeniyetin izlerini de aktarırlar. Bu nedenle, Hamparsum müzik el yazmalarını konu alan bir araştırmadan sadece müzik paleografisinin çözümlene teknikleri kullanılarak yapılan bir çeviri yazım çalışması olması beklenmez. Aynı zamanda kültürel göstergeler de çözümlenerek müzik tarihinin yeniden yazımına katkıları sunması beklenir. Sonuç olarak, bu araştırma yazısının bir yöntem önerisi olarak değerlendirilmesi ve yapılacak araştırmalara örnek teşkil etmesi beklenmektedir.

Öneriler

Tarihsel müzik yazılarını inceleyen birçok araştırmacının karşısına belgeye ulaşma sorunu çıkar. Bu bakımdan, Hamparsum müzik yazısını konu alan araştırmalarda kullanılacak belge sayısı diğerlerine göre daha fazladır. Bu belgelerin birçoğu halen özel arşivlerde okuyucuya saklı tutulsa bile, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler kütüphanesi en zengin ve kıymetli yazmaların bulunduğu tek arşivdir. Bu arşivde bulunan 15 Hamparsum müzik el yazmasının birçoğu halen çözümlenmemiştir. Çözümlenen müzik el yazmaları ise Türk müzik tarihine ait birçok bilgiyi açığa çıkaracak araştırmacıları beklemektedir. Bu nedenle yapılacak her çalışma kültürel tarihimize katkı sunacaktır.

Hamparsum müzik yazısını inceleme konusu olarak ele alan araştırmacıların, sadece çeviri yazım yapmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel verileri de çözümlenerek müzik tarihi yazımına büyük katkı sağlayacakları düşünülmektedir. Bu bağlamda, makam, form, usul gibi müzikal unsurları açıklamak, geleneksel Türk Sanat Müziği repertuarını

geliştirmek, bestekarlar ve eserleri hakkında araştırmalar yapmak, müzik kültür tarihini belgelerle açıklamak için Hamparsum müzik yazmaları yeniden değerlendirilmelidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde kayıtlı Y.213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazması ile sınırlandırılmıştır. Örneklem olarak seçilen bu defterin evreni temsil ettiği kabul edilerek içerik özmlemesi yapılmış ve veriler incelenmiştir.

Teřekkür

Hamparsum müzik yazmalarını hazırlayarak günümüze aktaran fakat isimlerini bilmediğimiz müzik alimlerine ve bu belgeleri koruyarak günümüze aktaran arşiv ve kütüphanelerin kıymetli çalışanlarına teşekkürü bir borç bilirim.

Kaynaklar

Aksoy, H. "Mehmed Sâdık Efendi", *TDV İslâm ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-sadik-efendi> (24.10.2022).

Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Assmann, A. (2019). "Kanon ve Arşiv", IV. Kısım içinde. *Kolektif hafıza kitabı* (s. 283-287) Ankara: Dipnot Yayınları.

Assmann, J. (2018). *Kültürel bellek: eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Değirmenci, Z. Tülin. (2018). Takım, Hamparsum Defterlerinde Unutulan Bir Geleneğin İzleri. *Darüelhan mecmuası*. İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi. Sayı.10: 4-11.

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2013). *ITRÎ ve dönemine disiplinlerarası bakışlar*. [OMAR] Osmanlı dönemi Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB, Verl. für Wiss. und Bildung.

Gölpınarlı, A. (2017). *Mevlevî âdab ve erkânı*. İstanbul: İnkılâb Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Jäger, R. Martin. (1996). *Katalog der Hamparsum-notası-manuskripte im archiv des konservatoriums der Universität Istanbul*. Eisenach: K.D. Wagner.

Kafadar, C. (2012). *Kim var imiş biz burada yoğ iken: dört Osmanlı: yeniçeri, tüccar, derviş ve hatun*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kam, R. Ferit. (1947). *Türk azınlık musikicileri Musi ve Hamparsom*. Radyo, Cilt:6, S:68.

Kerovpyan, A., Altuğ, Y. (2010). *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

Oransay, G. (1976). *Musiki tarihi*. Ankara: YAYKUR Açık Yükseköğretim Dairesi. Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü.

Özcan, N. (2004). *Meşk. İslâm ansiklopedisi*. c.29. İstanbul: TDV: 374-375.

Özkan, İ. Hakkı. (2009). *Saz semâisi*. İslâm Ansiklopedisi. c. 36. İstanbul: TDV: 220-221.

Pıjişkyan, M. (1815). *Yerajışdutyun, vor e hamarod değegutyun yerajışdagan isgızpants, yeveçutyans yeğanagats yev nişanakrats khazits, [Müzik: prensipleri, ezgi seyirleri ve khaz notası işaretleri üzerine kısa bilgiler]*, yay. haz. Aram Kerovpyan. 1997. Ermenistan Milli Kütüphanesi. Yerevan: Kirk Yayınları.

Tekin, Ş. (2017). *Eski Türklerde yazı, kâğıt ve kitap damgaları*. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Turhan, M. (2015). *Kültür değişimleri*. Ankara: Altınordu Yayınları.

Yalçın, T. (2006). *Tedkîk ü tahkîk, inceleme ve gerçeği araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yektâ, R. (2000). *Esatiz-i elhan*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yektâ, R. (1934). *Mevlevî âyinleri I. İstanbul Konservatuvarı neşriyatı türk musikisi klasiklerinden*. c.6. İstanbul: Feniks Matbaası:

Zekâizade Ahmed, Dr. Suphi, Mesut Cemil. (1937). *Mevlevî âyinleri XXIII. İstanbul Konservatuvarı neşriyatı Türk musikisi klasiklerinden*. c.14. İstanbul: Haşim Matbaası: 699-712.

Yazma Eser

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi El Yazması Hamparsum Defterleri Arşivi, Y.213/11 Arşiv Numaralı Hamparsum Müzik El Yazması.

Web Siteleri

web 1. <https://kutuphane.istanbul.edu.tr/tr/content/iu-kutuphaneleri/iu-mk-nadir-eserler-kutuphanesi>

Yazarların Biyografileri



Zehra Tülin Değirmenci, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümünde tamamladı. 1986-1992 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi ve 1992-2006 yılları arasında, Süleyman Demirel Üniversitesi'nde görev yaptı. 1996 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi'nde Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi'ni kurdu ve 1996-2006 yılları arasında merkez müdürü olarak görev yaptı. Teke yöresinde yürüttüğü alan araştırmaları sonucunda, enstrüman belgeliği ve ses-görüntü arşivini oluşturdu. Isparta Folkloru başlığıyla iki Kitap-CD çalışması yayınlandı. 2009-2019 yılları arasında Haliç Üniversitesi Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak çalıştı. Hamparsum müzik yazı sistemini geleceğe aktarmak amacıyla, lisans ve lisans üstü programlarda eğitim vermekte ve bu konuda bilimsel sunumlar yapmaktadır. Halen, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde öğretim görevlisi olarak ders vermektedir. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü doktora programı öğrencisidir.



Prof. Dr. Turan Sağır; 1972 yılında Kahramanmaraş'ta doğdu. 1994 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nden mezun oldu. 1998 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimini, 2002 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Doktora eğitimini tamamladı. 1994-2002 yılları arasında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi, 2002- 2005 yılları arasında Yardımcı Doçent, 2005-2010 yılları arasında Doçent olarak görev yaptı ve 2010 yılında Profesör ünvanını almaya hak kazandı. 2002-2014 yılları arasında İnönü Üniversitesi, Gazi Üniversitesi ve Kırıkkale Üniversitesi'nde dersler verdi. 2011 yılında Tennessee State University Faculty of Liberal Arts Department of Music'de YÖK bursu ile misafir akademisyen olarak araştırmalar yaptı. 2010- 2014 yılları arasında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak görev yaptı. 2010-2012 yılları arasında Yüksek Öğretim Kurumu'nda ÜAK Doçentlik Sınav Komisyon Üyeliği, Doçentlik Alt Komisyon Üyeliği yapan Turan Sağır, akademik hayatı boyunca TÜBİTAK, Kalkınma Bakanlığı ve Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında 20 projenin yürütücü olarak ve diğer görevlerde yer aldı. İdari görevlerinin yanında sanatçı kimliği ile icracı, orkestra şefi ve aranjör olarak ulusal ve uluslararası bir çok konserde yer alan Turan Sağır'ın, 7 kitabı ve 2 kitap bölümü, ulusal ve uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan 32 makalesi ve 46 bildirisi bulunmaktadır. 2016 ve 2017 yıllarında Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından uluslararası yayın ve akademik teşvik ödülüne layık görüldü. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi kurucu rektör yardımcılığı yaptı. Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı Sanat Dalları Eğitim Konseyi Başkanı, YÖK Kalite Kurulu Dış Değerlendiricisi, Eğitim Fakülteleri Lisans Ders Programları Komisyon Üyesi, Müzik Öğretmenliği Lisansüstü Program Hazırlama Komisyon Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Protokol ve İletişimden Sorumlu Rektör Danışmanı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak görev yapmaktadır. (kaynak: turansager.com.tr)

Kurumu: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

Email: tsager@yildiz.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-1059-678X

A comparison of musical content in Hamparsum music manuscripts through documents on Mevlevi music

Extended Abstract

The Hamparsum music notation was developed in the first quarter of the nineteenth century and found its place in collective memory under an Armenian musician's name, Hamparsum Limonciyan. Through Hamparsum music manuscripts, this music notation transfers to our day not just some melodies that help us remember the past, but also historical data that enable us to reconstruct a vast cultural structure. These manuscripts played a significant role in the cultural transfer process by ensuring that many works representing Traditional Turkish Classical Music survived to our day. Presently, the most important institutional archive that contains some of the first examples of Hamparsum music manuscripts is the Rare Books Library at the Istanbul University. In this study, we selected the manuscript with archive number Y. 213/11 as a sample to explain the role of Hamparsum music notation in representing Turkish music. In this manuscript, we identified eight works named "Takım" and explained how they relate to the *saz terennüms* (instrumental songs) seen in the *Mevlevî Âyini* (Ritual) form. We determined that the term "Takım" is the name of the instrumental form created by concatenating the *saz terennüms* seen in the *selâm* sections of Mevlevî Rituals. Such sequencing of *saz terennüms* is a musical expression that we identified for the first time in the Hamparsum music manuscripts. Through our analysis, we assert that *Takıms* represent the canon, and explain the connections between the *Takım* form and the *müptedi mukabelesi*, which is a forgotten Mevlevî etiquette and tradition. The Hamparsum music notation emerged in the nineteenth century Istanbul as the Catholic Armenian society formed its own cultural and religious identity. Coinciding with the Ottoman modernization and Westernization of music in the same era, this music notation also took on the role of representing Turkish music against the Western notation that was poised to replace the tradition of oral transmission. It took shape through the collective memories and traditions of the Turkish and Armenian people, got weaved into their religious belief systems, and was accepted through societal consensus. Looking at the history of Traditional Turkish Classical Music, we see that written transmission was rejected, the use of music notation was not widespread except in theoretical works, and the tradition of oral transmission prevailed. The most preferred form of oral transmission was the 'meşk' tradition of learning and teaching. In this method, works that are preserved in the musician's memory are either eliminated or deemed worthy of preservation in line with the percepts and tastes of the period. In addition to cultural forgetting, this creates a structure we can denote as cultural elimination in the historical process. Cultural elimination is the active form of cultural forgetting. The passive form of cultural forgetting is related to unintentional behaviors such as ignoring, forgetting, and hiding. Hamparsum music manuscripts can be considered as the archeological material of this passive cultural forgetting. In this case, what preserves the past, where the musical memory is protected, *i.e.*, the archeological sites, are the archives where the Hamparsum manuscripts are preserved. Works that preserve the past in the present, and represent the actively recirculating musical memory, form the canon. Hamparsum manuscripts, which are accepted as the memory of Turkish music, are the documents that bring to present day the works representing the canon and having certain measures and norms. In this study, we use musical paleography (a subdiscipline of historical musicology) techniques to analyze some of the works that were written using the Hamparsum music notation, and make further inferences on these transliterated works. We select the Hamparsum manuscript with archive number Y. 213/11 as a sample from among the fifteen Hamparsum manuscripts found in the Rare Books Library at the Istanbul University, and perform its codicological analysis. We identify nineteen works in this manuscript, written in instrumental forms such as *Takım*, *Peşrev*, and *[saz] semâî*. Analysis of the *peşrev* and *[saz] semâîs* reveal these to be (1) the first *peşrev* that is performed during the "Devr-i veledî" phase of roaming, which occurs before the lyric part of the ritual begins, and (2) the last *peşrev* and *yürük semâî* that are performed once the lyric part of the ritual is over. Furthermore, we identify examples of *Takım* in this manuscript, which is the instrumental form created by concatenating the *saz terennüms* that act as a bridge between the *selâm* sections of Mevlevî Rituals. In order to explain "Takım" we select *Bestenigâr Takım* from this manuscript as an example, and explain the representational role of the *Bestenigâr Mevlevî Ritual* composed by Bursalı Mehmed Sadık Efendi. Lastly, we determine that the "Takım" form was likely the musical structure of the 'müptedi mukabelesi', which is a Mevlevî etiquette (*adap erkânı*) that is forgotten today but used to be performed by apprentices who completed their *semâ* training. As the Hamparsum music notation got accepted by Mevlevî Lodges - which are the institutions that raised the most important scholars, composers, and musicians of Turkish music - as the language of musical writing, it gained reputation in the societal structure and became the symbol of modernization. After the closure of the Mevlevî Lodges in 1925, the number of people who knew the Hamparsum notation dwindled, and the manuscripts were forgotten in the archives. We determine that a melodic structure representing tradition was reused in some of the *Takıms* and explain this using intertextuality in music. We evaluate intertextuality in the context of reproducing tradition, accept the *Takıms* we identified in this manuscript as part of cultural heritage, and assert that they represent the canon.

Keywords

canon, Hamparsum music manuscript, intertextuality, Mevlevî music, music cultural indicator, musical paleography, takım